

Maud Gaultier

## ***La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture**

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

Maud Gaultier, « *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 15 | 2006, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1205>

Éditeur : Centre aixois d'études romanes

<http://etudesromanes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://etudesromanes.revues.org/1205>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Cahiers d'études romanes

## ***La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture**

Maud GAULTIER  
Université de Provence

### *Résumé*

Dans *La bestia de las diagonales*, de l'écrivain argentin Néstor Ponce, les personnages évoluent dans un décor qui devient très vite le maître du jeu : le cadre – la ville de La Plata – et l'époque – le dix-neuvième siècle –, loin de ne constituer qu'une simple toile de fond, participent activement à l'élaboration de l'énigme. Les meurtres auxquels est confronté le héros sont pour lui des signes révélant que, dans cette Argentine du dix-neuvième siècle, quelque chose ne fonctionne pas. Cette imbrication de l'intrigue policière et de l'Histoire argentine est mise en place par un ingénieux jeu d'écriture, dont le but est de manipuler le lecteur. Celui-ci, tenu en haleine jusqu'à la fin du récit, est programmé pour ne pas voir l'évidence : l'auteur des crimes est sans cesse sous son nez.

Néstor Ponce, écrivain argentin résidant en France depuis 1979, est l'auteur d'un livre de poésies (*Sur*, publié en 1981), de deux romans (*El intérprete*, qui obtint en 1998 le « primer premio fondo nacional de las artes », et *La bestia de las diagonales*, finaliste du « premio planeta » en 1998), tous deux traduits en français (le dernier paraissant très prochainement aux éditions André Dimanche), et enfin d'un recueil de nouvelles, *Perdidos por ahí*, qui vient de paraître. Il a traduit de nombreux auteurs latino-américains en français, comme par exemple Mempo Giardinelli et Ricardo Piglia, eux-mêmes auteurs de romans policiers. Ecrivain, traducteur, Néstor Ponce est également Professeur à l'Université de Rennes II, et auteur de nombreux articles et essais. Nous ne mentionnerons ici qu'un seul ouvrage, *Diagonales del género, estudios sobre el policial argentino*<sup>1</sup>, paru en 2001, qui synthétise de nombreuses

---

<sup>1</sup> Néstor PONCE, *Diagonales del género, estudios sobre el policial argentino*, Paris, Editions du temps, 2001.

années de recherches sur le roman policier en tant que genre d'une part, et qui présente d'autre part plus particulièrement le roman policier argentin.

Nous allons nous intéresser à son roman *La bestia de las diagonales*, d'un peu moins de deux cents pages, paru en 1999. En voici, en quelques lignes, l'intrigue : Dans la ville de La Plata<sup>2</sup>, à la fin du dix-neuvième siècle, quatre meurtres atroces sont commis. Tout porte à croire qu'il s'agit de l'œuvre d'un tueur en série, les victimes, toutes de sexe féminin, ainsi que certains éléments liés aux circonstances des crimes, étant similaires d'un cas à l'autre. Ces crimes entachent gravement l'image de la ville, fraîchement fondée par des hommes politiques voulant faire de La Plata le symbole d'une Argentine moderne, prospère, à la pointe de la valeur par excellence à l'époque : le Progrès. Le commissaire Roca (qui n'est pas, précise le texte, apparenté au président Julio Argentino Roca) est chargé de l'enquête, mais celle-ci piétine, et les hommes politiques commencent à craindre, dans le contexte de crise des années 1890, les conséquences de cet échec. Un certain Bernal, faisant partie de l'entourage du « ministre Fajardo », est prié par ce dernier de seconder l'enquête. C'est, la plupart du temps, – mais, comme nous le verrons, pas systématiquement – à travers le point de vue de ce Bernal, revenu depuis peu à La Plata alors qu'il séjournait à Londres, que les événements sont relatés. Qui est le dangereux psychopathe qu'un journaliste a surnommé « La bête des diagonales » ? Est-ce le diable en personne, ou le destin, qui aurait jeté un sort à la trop parfaite et trop orgueilleuse cité de La Plata ? Et surtout, que veut-il nous dire à travers ces actes affreux ? Le mystère des meurtres ne sera révélé qu'à la fin, et bien malin le lecteur qui, dès la première lecture, aurait été capable d'en deviner l'auteur : les indices sont semés tout au long du roman, mais seuls les derniers chapitres nous mènent sur la piste ; la « bête des diagonales » n'est autre que Bernal lui-même, l'enquêteur, dont nous apprenons qu'il est aussi le fameux Jacques l'éventreur ayant sévit à Londres quelques années auparavant. Découvert par le commissaire Roca, Bernal empoisonne celui-ci et le rend responsable des meurtres, s'en sortant – après avoir échappé à la police londonienne – encore une fois indemne, et prêt bien sûr à sévir, comme le texte le suggère à la fin, une nouvelle fois.

Voilà donc l'intrigue de ce roman, qui nous apprend à la fois beaucoup, et presque rien, sur *La bestia de las diagonales*. Beaucoup, car nous voyons d'emblée le rapport direct avec le sujet qui nous occupe

---

<sup>2</sup> Ville dont est originaire Néstor Ponce.

aujourd'hui : Roman policier et Histoire. Il apparaît évident que situer l'action du roman au 19<sup>ème</sup> siècle, en imbriquant l'histoire (au sens d'intrigue) à celle, avec un grand H, de la ville de La Plata, ne peut que poser les rapports entre le roman et l'Histoire. Nous y reviendrons. Ce résumé nous apprend aussi le rôle primordial de la ville de La Plata au sein du roman, qui est très loin, comme nous le verrons, d'être un simple décor. Elle en est en réalité la protagoniste principale, ou même la seule et unique protagoniste au fond ; elle y apparaît étonnamment vivante, volant ainsi la vedette à ses habitants, aux personnages du roman, à Jacques l'éventreur lui-même. Nous pouvons même nous demander d'ailleurs dans quelle mesure ce n'est pas elle, d'une certaine manière, l'assassin. Ce résumé nous dévoile également que Néstor Ponce joue avec le mélange des genres : le thriller et le roman noir, par certains aspects, mais aussi le roman à énigme par de nombreux autres. Mais enfin et surtout, nous sont révélés les aspects les plus ludiques du texte : la passion du jeu avec les conventions et l'humour omniprésent (dans par exemple l'utilisation de la figure du célèbre éventreur anglais, devenu une figure topique du roman policier<sup>3</sup>).

D'un autre côté, ce que l'intrigue, réduite ici à sa plus simple expression, ne laisse pas paraître, c'est tout le reste ; et tout le reste, c'est en fait l'essentiel. En effet, *La bestia de las diagonales*, contrairement à ce que ce résumé peut laisser croire, n'est pas une bête facile à apprivoiser. C'est un roman que nous qualifierons de « total », tant il ne cesse de produire du sens. Un sens qui se construit dans la déconstruction, un sens qui nous échappe pour mieux nous éblouir, un parcours vertigineux pour un lecteur sans cesse menacé de se perdre dans le labyrinthe des mots.

Le titre du roman semble d'emblée se placer sous le signe du paradoxe et du contraste, si l'on considère sa forme d'oxymore. Comme le note Maryse Renaud dans son article « Norme et utopie dans *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce », les diagonales renvoient à la structure de la ville de La Plata : « aux yeux du positivisme en vigueur à l'époque, le schéma en damier de la ville et la disposition géométrique des rues et des diagonales sont considérées comme le symbole par excellence de la perfection urbaine, et, par conséquent, une évidente garantie de l'ordre social »<sup>4</sup>, écrit-elle. La ville est construite en effet sur un plan précis : c'est

<sup>3</sup> Apparaissant par exemple dans le roman de José Pablo FEINMANN, *Los crímenes de Van Gogh*.

<sup>4</sup> « a ojos del positivismo imperante en aquel entonces, el esquema en damero de la ciudad y la geométrica disposición de calles y diagonales se consideran símbolo por antonomasia de perfección urbana y, por lo tanto, una evidente garantía de orden social. », Maryse RENAUD, *Ficciones Posmodernas*, « Norma y utopía en *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce. »

une savante combinaison géométrique de rues en damier, de diagonales et d'espaces verts apparaissant à intervalles réguliers<sup>5</sup>. Cette organisation architecturale, symbole d'ordre, est donc diamétralement opposée à la figure de la bête, qui représente bien sûr les instincts, la nature, la sauvagerie... Nous ne sommes pas loin dans ce titre du fameux contraste énoncé par une figure de proue du dix-neuvième siècle, Domingo Faustino Sarmiento : « civilisation et barbarie ». Ce contraste va se décliner tout au long du roman sous d'innombrables formes, dont nous allons étudier certaines parmi les plus importantes.

Tout d'abord, nous pourrions qualifier la structure du roman de « faux ordre », ou de « chaos organisé ». Celui-ci est constitué de chapitres relativement courts (en général deux à trois pages), souvent liés les uns aux autres comme les maillons d'une chaîne : le début d'un chapitre reprend la fin du précédent, en reproduisant les mêmes mots, les mêmes phrases ou les mêmes idées. Ce procédé est très élaboré et se double parfois d'un jeu chiasmatique comme dans les exemples suivants : le premier chapitre se termine par « Así comunicamos los artistas. »<sup>6</sup>, tandis que le second commence par : « Los artistas comunicamos en un dialecto... »<sup>7</sup>. De même entre les chapitres quatorze et quinze : « Hay que continuar la pesquisa. Moverse. »<sup>8</sup>, repris par « Nos movemos. Sigue la pesquisa . »<sup>9</sup> Du simple calque des mêmes mots<sup>10</sup>, à un effet d'écho beaucoup plus ténu<sup>11</sup>, ce procédé lie ainsi certains chapitres à d'autres en faisant inévitablement émerger l'image de la chaîne, et donnant ainsi une forte impression de continuité, de ligne rigoureusement dessinée.

---

<sup>5</sup> Nous pouvons comparer La Plata à une ville « champignon » comme Brasilia. Conçues d'après un plan pré-établi, ces villes ne se laissent pas construire au fil de l'Histoire mais au contraire semble vouloir en maîtriser le cours.

<sup>6</sup> Néstor PONCE, *La bestia de las diagonales*, Buenos Aires, Sigmurg, 1999, p.14.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.104.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.105. Le chiasme est une figure omniprésente dans le roman, nous le retrouvons par exemple dans les titres de chapitres : le chapitre trois est intitulé « danza de los signos » tandis que le cinquième s'appelle « signos de la danza » ; nous retrouvons une inversion analogue entre les chapitres dix-sept et dix-huit « « fibras de la idea » et « ideas afiebradas ». *Ibidem*, p. 187.

<sup>10</sup> Par exemple les mots « El concierto de pantominas y matorrales. » closent le chapitre sept et ouvrent le suivant. *Ibidem*, p. 59 et p. 60.

<sup>11</sup> « Cuando salgo, el sol busca obstinado fundirse a la tierra, cacheándonos la nuca. Un hervor parece elevarse del suelo y vibrar en la atmósfera. » sont les derniers mots du chapitre vingt-et-un, tandis que la phrase liminaire du chapitre suivant, intitulé « Hierven los temblores », est « Vuelvo a casa con un hervor que me tiembla en la nuca. » *Ibidem*, p. 156 et p. 157.

L'autre effet majeur de linéarité est un certain respect de la chronologie événementielle au sein du roman, dans la mesure où l'ordre dans lequel les quatre meurtres sont successivement mentionnés est l'ordre dans lequel ils sont survenus. Cependant, cette linéarité est en réalité très fréquemment brisée, notamment par de fréquentes ellipses entre les autres chapitres. Et d'ailleurs, à notre avis, si certains chapitres sont liés les uns aux autres par un procédé aussi visible, c'est justement pour cacher une absence de lien par ailleurs. En effet, au delà de cette rigueur formelle, de ce jeu de construction finement élaboré, le récit semble au contraire être mené par la pure subjectivité. Globalement, le temps du récit, mis à part ces quatre gros jalons temporels que représentent les meurtres, n'est autre que le temps intérieur du personnage, lorsque celui-là revit les faits. Ainsi, analepses et prolepses émaillent continuellement le texte, et nous sommes vite emportés par un tourbillon temporel contre lequel la linéarité apparente du texte n'est pas de taille à lutter. Le lecteur doit donc constamment faire l'effort de se repérer dans la trame du récit. Pour l'aider à se repérer, le narrateur a d'ailleurs inséré dans son récit des dates extrêmement précises, mais cette précision prétendument scientifique ne fait finalement qu'accentuer le véritable labyrinthe temporel dans lequel le lecteur, au bout du compte, se perd.

Ainsi, la structure linéaire du roman est mise à mal par un chaos sous-jacent, de la même façon que la bestialité meurtrière lance un défi à cette rationalité architecturale qui fait la fierté de la ville. Mais les damiers et les diagonales sont menacés par l'émergence d'une autre forme venant également s'opposer à la rectitude des deux premières : il s'agit du cercle. Le tourbillon labyrinthique dont nous avons parlé est aussi provoqué par le retour obsessionnel dans le texte de motifs, de phrases, et d'événements, forçant le lecteur, si la lecture est un parcours, à retourner sur ses pas fréquemment, lui donnant le sentiment de tourner en rond<sup>12</sup>. Ainsi, par exemple, les pensées funestes de Bernal sur le destin de la ville, exprimées maintes fois au cours du récit. Une scène, un personnage, ne sont jamais décrits une fois pour toutes, mais au contraire évoqués par touches successives. Dans la mesure où ceux-là sont à chaque fois dépeints sous des angles différents, le récit n'est jamais purement répétitif ; l'effet de circularité du texte est cependant bien présent, malgré la subtile introduction d'éléments nouveaux. Enfin, la toute première phrase du

---

<sup>12</sup> Cela est aussi le cas pour le promeneur dans la ville de La Plata, dans la mesure où le damier suppose bien sûr également la répétition.

roman, « Se me están enfriando los pies »<sup>13</sup>, est également la toute dernière, et cet effet de boucle est accentué par le motif de la soif, qui non seulement inaugure le récit et le clôt, mais en outre rejaillit de temps à autres au fil du texte.

Si la structure du récit est complexe, la voix narrative ne l'est pas moins. Le récit s'ouvre sur un monologue intérieur, dans lequel le narrateur personnage (Bernal) s'exprime à la première personne, et au présent. Mais dès le deuxième paragraphe, le narrateur évoque des souvenirs et le récit bascule au passé. Commence alors un incessant va-et-vient entre passé et présent, le passage d'un temps à l'autre se faisant de manière extrêmement abrupte, prenant ainsi le lecteur au dépourvu. De la même façon, l'insertion des dialogues, et le passage du style direct au style indirect manquent volontairement de netteté, ce qui oblige le lecteur à une vigilance extrême s'il veut continuer à suivre le fil de l'histoire.

Le roman semble au départ être écrit sur le mode de la focalisation interne, mais le narrateur brouille les pistes : tout d'abord, il opère de nombreux passages inopinés de la première à la troisième personne, ce qui provoque automatiquement un doute chez le lecteur quant à l'identité de celui qui parle. En outre, la première personne et la troisième personne sont toutes deux utilisées pour relayer la voix de Bernal, et ce parfois au sein d'un même chapitre ou d'un même paragraphe. Mais la première et la troisième personne peuvent aussi servir à adopter le point de vue d'un autre personnage, notamment celui du commissaire Roca. Le lecteur doit donc s'aider du contexte pour identifier la voix qui s'exprime ou qui est censée s'exprimer.

Le récit semble donc adopter successivement le point de vue de différents personnages, offrant ainsi des focalisations multiples, sans pour autant faire clairement émerger l'existence d'un narrateur omniscient. Ce narrateur omniscient est pourtant bien présent, mais apparaît de façon tout à fait inattendue et désopilante ; ainsi, dès la fin du deuxième chapitre, nous pouvons lire : « Salí de la pieza. La pesada puerta se cerró detrás de mí. Ya no podía oír más lo que se decía del otro lado. »<sup>14</sup> Dans la mesure où nous étions jusqu'à présent en focalisation interne, la logique voudrait que, comme le personnage, nous n'ayons pas accès à ce qui se passe derrière cette porte. Or, le récit continue et nous raconte quand-même ce

---

<sup>13</sup> Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 9 et p. 185.

<sup>14</sup> « Je sortis de la pièce. La lourde porte se referma derrière moi. Je ne pouvais plus entendre ce qui se disait de l'autre côté. » *Ibidem*, p. 23.

qui se passe dans cette pièce fermée auquel le narrateur personnage n'a plus accès. Plus loin, le même jeu est repris et amplifié, puisque le narrateur, en dehors de toute vraisemblance, relate des faits qu'il avoue ignorer : « Pero eso yo no lo puedo saber, agotado como estoy por la larga perorata... »<sup>15</sup>, dit-il après avoir précisément raconté ce qu'il ignore.

Dès que le lecteur a le sentiment de cerner quelque peu la voix narrative, se trouvant par exemple dans un long passage à la troisième personne, suivant le point de vue du commissaire Roca, quelques lignes entre guillemets viennent détruire toute la cohérence du passage. Ainsi, au chapitre quatre, la voix de Bernal fait irruption au milieu du récit, commentant la scène par des propos aux accents visiblement borgésiens : « ¡Vida común! ¿No se avivan que eso no es más que una cáscara, que una miga de pan que envuelve el serpenteo de la larva? Hay otras cosas detrás de las cosas, otros espejos detrás de los espejos. »<sup>16</sup>

D'autres « voix » se font également entendre dans le récit, se situant à l'opposé de la précédente, dans la mesure où celles-là sont soi-disant neutres. En effet, selon une technique chère au genre policier, sont retranscrits des documents divers, des articles de journaux, des comptes rendus de rapports etc. Dans la mesure où la voix narrative est devenue suspecte pour le lecteur<sup>17</sup>, le texte redouble d'efforts pour nous convaincre de son impartialité. De nombreux paragraphes débutent par une introduction sibylline telle que : « Datos ineluctables : ... »<sup>18</sup>, « Es más. Rigurosamente documentado : ... »<sup>19</sup> ou « Resumo : ... »<sup>20</sup>. Mais le passage censé nous raconter uniquement les faits est très loin d'un style journalistique, et au lieu de l'éclaircir, épaissi l'énigme. Là encore, l'auteur brouille les pistes : au moment où l'on attendait un style télégraphique, neutre, la voix narrative s'emporte. Ces passages, truffés de phrases

---

<sup>15</sup> « Mais moi, ça, je ne peux pas le savoir, épuisé comme je le suis par ce long bavardage... ». *Ibidem*, p. 71.

<sup>16</sup> « Une vie commune ! vous ne vous rendez pas compte que cela n'est qu'une croûte, qu'une mie de pain entourant le serpentement de la larve ? Il y a quelque chose d'autre derrière les choses, d'autres miroirs derrière les miroirs ». *Ibidem*, p. 30. Il va sans dire que ces miroirs, emboîtés les uns dans les autres et créant ainsi un vertige infini représentent une image parfaitement adéquate pour caractériser l'écriture même de *La bestia de las diagonales*.

<sup>17</sup> Non pas que le lecteur soupçonne déjà une quelconque culpabilité du narrateur personnage, mais simplement l'identité de celui qui s'exprime est souvent équivoque.

<sup>18</sup> « informations inéluctables », Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 52.

<sup>19</sup> « Cela n'est pas tout. Rigoureusement documenté : ». *Ibidem*, p. 47.

<sup>20</sup> « Je résume ». *Ibidem*, p. 43.



nominales, de questions rhétoriques, sont chargés d'une tension et d'un lyrisme tangibles, rendant ainsi les informations fournies fort douteuses.

Le lecteur est dérouté par cette voix narrative d'une grande complexité. Cette déconstruction du récit le force à une concentration digne d'un enquêteur tentant de trouver le sens caché de la réalité qu'il a en face de lui. Nous l'avons compris : la lecture devient un véritable jeu de pistes. Or, justement, le texte est gorgé d'indices, de « signes » – mot récurrent dans le texte, notamment dans les titres de chapitres<sup>21</sup> –, qui, correctement interprétés, peuvent mener le lecteur vers le dévoilement de l'énigme. (Cependant, la multiplicité des signes devient en elle-même un obstacle à l'éclaircissement du mystère, dans la mesure où nombreuses sont également les fausses pistes<sup>22</sup>.)

Notons tout d'abord que le brouillage de la voix narrative, dont le but est de désorienter quelque peu le lecteur, constitue paradoxalement un véritable indice en lui-même. En effet, la démultiplication de la voix narrative, le passage abrupt de la première personne à la troisième personne, nous renvoient à l'idée de dédoublement de personnalité. Si l'on admet que, comme le récit le suggère, le mystérieux assassin ne « s'appartient » plus lorsqu'il commet ses crimes, les fluctuations de la voix narrative semblent reproduire verbalement cette espèce de schizophrénie.

Le style de certains passages constitue également un précieux indice. Son lyrisme, son exaltation, sont en effet suspects, car notre narrateur enquêteur semble finalement, notamment dans des phrases telles que celle-ci, trop concerné par le sujet : « Yo pregunto : ¿Quién se robó esa misma noche o esa misma madrugada los focos dejados en el depósito del salón especialmente levantado para la comilona fundacional? ¿No habrá aquí también un anuncio preciso? ¿No? ¿Noooo? »<sup>23</sup>. Ce « ¿No? ¿Noooo? » final constitue – et cela est aussi un signe – le titre du chapitre dans lequel

---

<sup>21</sup> Comme nous l'avons déjà mentionné, les chapitre trois et cinq sont intitulés respectivement « danza de los signos » et « signos de la danza ».

<sup>22</sup> Par exemple, au chapitre quatorze, intitulé — nous parlerons plus tard de l'intertextualité — « elemental, Bernal », nous apprenons que Roca utilise parfois une canne, ce qui attire sur lui nos soupçons, car nous avons été informés auparavant que le meurtrier se serait servi d'une canne.

<sup>23</sup> « Je pose la question : qui s'est emparé cette nuit même ou ce matin des lanternes laissées dans le dépôt du salon spécialement construit pour le gueuleton inaugural ? N'y aurait-il pas là un avertissement précis ? N'est-ce-pas ? Non, non ? », Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 47.

il figure, et témoigne d'une certaine perte de contrôle de la part de la voix qui s'exprime.

De manière générale, Bernal ne fait aucune différence entre l'histoire de la ville et l'histoire des meurtres, d'une part, et d'autre part, il ne fait pas non plus de différence entre son histoire personnelle et celle des meurtres. Ainsi, par exemple, lorsqu'au chapitre sept il relate un souvenir d'enfance – souvenir fort révélateur d'ailleurs, puisqu'il jouait à se perdre dans sa maison les yeux bandés (encore une histoire de labyrinthe...) et, quel que soit le trajet effectué, il se retrouvait invariablement dans la « salle des reliques »<sup>24</sup> –, Bernal termine l'évocation de la scène par « ¿No son signos evidentes esos? ¿eh, eeehhh? »<sup>25</sup>. Ainsi, qu'il évoque un événement lié à la ville, comme ici, ou qu'il évoque un souvenir personnel, comme dans l'exemple précédent, sa conclusion est quasiment la même, dans son contenu comme dans sa forme<sup>26</sup>. Cette dernière phrase constituant d'ailleurs, même si à la première lecture nous ne pouvons le comprendre, un aveu de culpabilité : l'enquêteur cherche en permanence les « signes » le menant à l'assassin, et ici il qualifie de « signes » des événements touchant à sa propre histoire...

Si l'on y regarde de près, les aveux de culpabilité sont en fait étonnamment nombreux. Nous ne donnerons que deux exemples supplémentaires, extraits du chapitre trois, qui, à lui seul, est un véritable condensé de clés contribuant au dévoilement de l'énigme, et plus globalement du sens du roman. Pour la première fois, nous trouvons une date en exergue, « *février 17* »<sup>27</sup>, comme s'il s'agissait d'un journal, ou d'un rapport. Mais en réalité, le ton n'est ni celui d'un rapport, ni d'un journal. Ce chapitre commence par un paragraphe énigmatique dans lequel Bernal, qui s'exprime à la première personne, affirme l'existence d'un sens caché des crimes : « Los signos se acumulan, se repiten, danzan en una cábala secreta. Nadie reparó en ellos, nadie reparó en mí. Investigo, busco, escudriño. Discierno. Los acontecimientos tienen un significado claro,

---

<sup>24</sup> « cuarto de las reliquias », *ibidem*, p. 57.

<sup>25</sup> « Ce ne sont pas là des signes évidents, hein, hein... ? », *ibidem*, p. 57.

<sup>26</sup> Non seulement le « ¿No son signos evidentes esos? », constitue un écho évident au « ¿No habrá aquí también un anuncio preciso? », mais les interjections qui leur font suite — « ¿eh, eeehhh? » et « ¿No? ¿Noooo? » — sont elles aussi similaires.

<sup>27</sup> Nous apprendrons au chapitre huit que le troisième crime a été commis précisément le 17 février 1989 !

evidente. Los distingo como un Dios indiferente que se arregla las uñas. »<sup>28</sup> Non seulement ce « nadie repara en mí » est quasiment une confession, mais en outre, la comparaison avec dieu est lourde de sens. En effet, l'enquêteur, sans nous révéler l'identité du meurtrier, prétend accéder à un sens qui échappe au reste de l'humanité. Or, si l'on pousse jusqu'au bout le raisonnement, on se rend compte que, hormis dieu qui est omniscient, la seule personne capable de connaître ce que dieu sait au sujet des crimes (c'est-à-dire qui, pourquoi, comment) est tout simplement leur auteur.

Cette comparaison avec dieu peut prendre un sens beaucoup plus fort encore : en effet, si dieu est en principe le seul maître de notre destin, assassiner, c'est en quelques sortes devenir dieu, soit en se substituant à lui, par la possibilité de décider soi-même de la mort de quelqu'un, soit en devenant l'instrument, la main du destin. Pendant qu'il interroge un des personnages au cours de son enquête, Bernal note d'ailleurs : «Yo me armaba de paciencia, esperanzado, alimentando la inmensa ilusión de que los entreveros de la memoria se le aclararan y que de allí surgiera una revelación, la clave que me permitiera interpretar el balanceo de esta maldición que acompaña a la ciudad decretada y de la que no soy más que un mero instrumento. »<sup>29</sup>. Le lecteur comprend ici que Bernal, en sa qualité d'enquêteur, se sent l'instrument de la malédiction (ou de la ville maudite, ce qui revient au même), et il passe alors à côté du sens véritable d'une phrase qui met littéralement à nu la logique délirante du tueur.

Notons au passage que cette affirmation permet aussi de rendre vraisemblable la situation quelque peu paradoxale qui rend le dénouement du roman si surprenant : celle d'un enquêteur enquêtant sur ses propres crimes. Bien sûr, à un premier niveau, il est logique que Bernal accepte d'enquêter, car cela lui permet de contrôler le cours de l'enquête et d'agir, si d'aventure il se sentait sur le point d'être découvert. Mais l'intérêt de Bernal pour ses propres crimes dépasse cette motivation intéressée ; nous voyons le meurtrier en train de tenter par tous les moyens d'interpréter des signes, de déchiffrer un sens. En réalité, il n'enquête pas sur l'identité du tueur, qu'il connaît – et pour cause ! – mais il tente, de façon

---

<sup>28</sup> « Les signes s'accumulent, se répètent, dansent en une secrète cabale. Personne ne les remarque, personne ne me remarque. J'enquête, je cherche, je scrute. Je discerne. Les événements ont un sens clair, évident. Je les distingue comme un dieu indifférent en train de se limer les ongles. », Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 25.

<sup>29</sup> « Moi, je m'armais de patience, plein d'espoir, alimentant l'illusion immense que les recoins de sa mémoire s'éclairent et que de là surgisse une révélation, la clé qui me permettrait d'interpréter le rythme d'une malédiction qui accompagne la ville décrétée et dont je ne suis qu'un simple instrument. » *Ibidem*, pp. 26-27.

obsessionnelle, de comprendre la nature de la malédiction dont il déclare se considérer comme le simple instrument. Nous pouvons avancer également une autre hypothèse permettant de renforcer la cohérence de cette situation à première vue paradoxale : enquêter sur ses propres crimes permet à Bernal en quelques sortes d'abreuver son obsession, de se complaire dans ce retour sur ses actes. C'est pourquoi l'écriture laisse poindre une véritable délectation dans l'évocation des meurtres.

Si nous avons parlé de dédoublement de la voix narrative, d'un jeu continu de va-et-vient entre deux temps, le passé et le présent, d'un personnage à la limite de la schizophrénie, nous pouvons également parler d'un double discours : en effet, il semble à peine exagérer d'affirmer que chaque phrase du roman possède plusieurs niveaux d'interprétation. Au bout du compte, la complexité du récit, tout en nous déroutant par bien des aspects, nous achemine en fait constamment vers la clé du mystère. En effet, dans la mesure où l'écriture se veut mimétique de l'état intérieur du personnage, elle est en elle-même un indice permanent de la culpabilité de Bernal. Mais le lecteur est tellement manipulé par ce diabolique narrateur qu'il devient comme tous les habitants de La Plata : incapable de déchiffrer les signes qu'il a cependant en permanence sous les yeux. Dans ce jeu de pistes, le lecteur a tout simplement joué avec plus fort que lui, car il n'a rien vu alors qu'on ne cesse de lui marteler la solution<sup>30</sup>.

Au sein de ce jeu amenant le lecteur à mener sa lecture comme une enquête, nous pouvons citer également l'importance de l'intertextualité. Le récit est truffé de références, explicites ou non, à d'autres œuvres, et en particulier, mais pas seulement, aux romans policiers. Pour ne donner qu'un seul exemple, nous pouvons citer la phrase de Borges, mise dans la bouche d'un peintre, au cours d'une scène d'interview parodique : « les miroirs et la fornications sont abominables, parce qu'ils reproduisent le nombre des hommes... »<sup>31</sup>. Ainsi, la trame, déjà complexe, tisse de multiples liens avec d'autres œuvres, qui viennent, au delà de leur simple fonction de clin d'œil, l'enrichir et l'éclairer.

---

<sup>30</sup> Notons que Jack l'éventreur est même plusieurs fois cité dans le roman, notamment dans un passage où l'intertextualité bat son plein, et où de surcroît l'histoire des meurtres de La Plata est clairement mise en relation avec celle des meurtres de Londres : « Varela contaba que Conan Doyle en persona, ni más ni menos, atribuí los asesinatos de Jack el destripador a un médico alienado. [...] Pero, ¿qué ocurría en La Plata? ». *Ibidem*, p. 113. (« Varela racontait que Conan Doyle en personne, ni plus ni moins, attribuait les assassinats de Jacques l'éventreur à un médecin fou. [...] Mais, que se passait-il à La Plata ? »).

<sup>31</sup> « Los espejos y la fornicación son abominables, porque reproducen el número de hombres. » *Ibidem*, p. 127.

Compte tenu de tout ce que nous avons établi, il était impossible que le roman ne renvoie pas également à lui-même. Chaque fois que le récit parle de « signes » – et les occurrences de ce mot sont, nous l’avons dit, légion – nous ne pouvons nous empêcher de penser que le roman est lui aussi fait de signes, et que ce mot peut donc renvoyer également au texte que nous sommes en train de lire. Et en effet, si l’on reprend un des passages précités, qui possédait déjà un double sens, nous nous apercevons qu’une troisième interprétation peut venir se greffer sans difficulté aux deux autres. Il s’agissait de l’extrait suivant : « Los signos se acumulan, se repiten, danzan en una cábala secreta. Nadie reparó en ellos, nadie reparó en mí. Investigo, busco, escudriño. Discierno. Los acontecimientos tienen un significado claro, evidente. Los distingo como un Dios indiferente que se arregla las uñas. »<sup>32</sup> Chacune de ces phrases pourraient être l’émanation de la voix de l’auteur du roman : nous avons déjà vu comment la trame est faite d’une accumulation complexe de signes, d’indices, pratiquement imperceptibles à la première lecture : le lecteur peut donc parfaitement les percevoir comme « [danzando] en una cábala secreta » ; « Investigo, busco, escudriño. Discierno. » sont quatre verbes parfaitement adéquats pour évoquer le travail de l’écrivain lors de l’élaboration de ce roman, qui, visiblement – et de l’aveu de Néstor Ponce lui-même –, est le fruit de très nombreuses lectures, recherches et d’un énorme travail d’archives. « Los acontecimientos tienen un significado claro, evidente. » : comme nous l’avons dit, l’évidence du sens des divers événements énoncés au cours du récit jaillit effrontément au visage du lecteur qui relit le roman, de sorte que ceux-là sont paradoxalement à la fois obscurs – pour le lecteur – et d’une grande limpidité – pour le « relecteur ». Enfin, la comparaison avec Dieu, qui clôt la citation, fonctionne très bien d’un point de vue métatextuel, puisque l’auteur règne sur l’univers qu’il crée de toutes pièces, de façon analogue à Dieu notre créateur. Ici, cette impression est d’autant plus forte que le lecteur se retrouve plongé dans un univers dont l’auteur est pendant longtemps le seul à posséder les clés.

Ce retour du roman sur lui-même, le recours permanent à l’intertextualité, le jeu sur les conventions du genre policier, aboutissent à une sorte d’« auto parodie », car Néstor Ponce prend de la distance par rapport à tous ces éléments, et porte un regard ironique sur son propre texte. Ainsi, par exemple, le commissaire Roca croit connaître, dans son enquête, les joies de l’enquêteur des romans à énigme, capable de résoudre le mystère par la seule déduction de son esprit rigoureux et pénétrant : il croit

---

<sup>32</sup> Cf. note 27.

discerner que les meurtres obéissent à une logique géographique, car la réunion des trois premiers semble dessiner un losange –des cartes de La Plata sont incluses dans l'œuvre pour illustrer cela<sup>33</sup>. Or, note le texte : « Pero el cuarto crimen no se produjo allí. Los sueños romboidales se derrumbaron »<sup>34</sup>. La formulation même de la phrase contient toute l'ironie du message, par la force du verbe « derrumbar » qui vient porter un coup fatal à la pompeuse expression « sueños romboidales ». Ainsi, nous n'aurons pas droit à un roman borgésien, car Néstor Ponce se place en permanence en marge du genre, et l'autoréférence flirte toujours dans *La bestia de las diagonales* avec l'autodérision.

Enfin, le dernier jeu auquel je vais faire allusion dans cette présentation du roman est le jeu avec l'Histoire. Néstor Ponce choisit de placer les événements à la fin du dix-neuvième siècle, au moment où les contours de la société argentine actuelle se sont dessinés. Il nous place à l'origine de la ville de La Plata, au moment de sa fondation – notons que l'époque est aussi celle de la véritable éclosion du roman policier dans le Río de La Plata. Les événements et les figures historiques abondent dans le texte, se fondant parfaitement avec l'intrigue. Nous disions au début que La Plata était loin d'être un simple décor, de même que la période choisie n'est pas une simple toile de fond : en effet, c'est finalement une véritable vision de l'Histoire qui nous est proposée ici (mais une vision à bien des égards ironique elle aussi).

Les multiples allusions à Sarmiento, ainsi qu'aux autres figures politiques de l'époque, les évocations de la campagne du désert, pendant laquelle les argentins ont exterminé les Indiens au nom de l'avancée de la civilisation, les références au personnage du gaucho, figure émergeant de l'obscur pampa, impossible à maîtriser malgré l'édification raisonnée de la ville, tous ces éléments – et bien d'autres –<sup>35</sup>, permettent d'affirmer que la véritable criminelle est la ville elle-même. Comme il l'affirme lui-même, Bernal en est l'instrument. Bien sûr, cette affirmation est sans aucun doute celle d'un fou, mais justement, et, une fois encore, paradoxalement, c'est précisément de ce fou que finit par émerger la vérité. En effet, ces furoncles, ces « boutons remplis de pus », que sont les crimes (pour

<sup>33</sup> Ces cartes étant elles-mêmes une référence au roman à énigme du dix-neuvième siècle dans lesquels elles apparaissaient souvent.

<sup>34</sup> « Mais le quatrième crime ne se produisit pas là. Les rêves en forme de losange s'effondrèrent », Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> L'immersion dans le dix-neuvième siècle est en effet totale, à tel point que le roman est lui-même écrit selon le style de l'époque.

repandre une métaphore récurrente dans le texte), ne sont finalement, pour emprunter une formule à la psychanalyse, que l'expression du retour du refoulé. L'Argentine a voulu s'édifier sur une foi aveugle en le progrès, mais le monde de la barbarie reste tapi sous celui de la civilisation. Cette barbarie ne fait pas pour autant moins partie de l'identité argentine ; il en est de même pour la ville que pour l'individu : tout ce qu'il refoule finit sournoisement par le définir.

Si l'obsession de Bernal est pendant tout le roman de comprendre le sens de ses actes, celle de l'auteur de *La bestia de las diagonales* semble être celle de comprendre l'Histoire de son pays. L'Histoire est omniprésente, le récit faisant souvent allusion à des faits réels ; lieux et dates ancrent le roman dans une réalité historique. Mais en même temps, le roman est constitué de multiples couches où le sens se perd dans un véritable vertige verbal. C'est pourquoi nous avons voulu mettre l'accent ici sur les jeux d'écriture : les effets de structure, la voix narrative, ne sont jamais anodins dans un roman, mais, dans *La bestia de las diagonales*, ils sont érigés tout particulièrement au premier plan, tant cette écriture est dense et cherche – avec succès – à ébranler le lecteur. Ainsi, plus que la transgression permanente des règles du roman policier, plus que l'humour omniprésent et dont nous n'avons presque rien dit, plus encore que la fidélité dans ces pages au style du dix-neuvième siècle, c'est l'habileté avec laquelle Néstor Ponce a, pour parler de l'Argentine d'aujourd'hui, retranscrit l'univers mental d'un éventreur obsédé, que nous avons choisi de mettre en exergue.